

ello sólo sería posible si los alumnos se avocasen al análisis filmico en reiteradas ocasiones, en función de corpus filmicos diversos. De este modo, identificar el modo en el que se produce la distribución de la información en el relato, mediante una serie de indicios y demoras para la resolución del conflicto, podría conducir al alumno a escribir sus guiones cinematográficos bajo principios de construcción que presenten cohesión y organicidad. Identificar de que modo son empleados determinados recursos formales (de puesta en escena, sonido, montaje) de acuerdo con lo requerido por la situación dramática, podría llevar al estudiante a no emplear arbitrariamente determinados movimientos de cámara u otros recursos estilísticos, sino a efectuar una planificación que contribuya a narrar de modo más preciso. Es decir, que el proceso de lectura resultante no sólo se realiza con respecto a los principios de organización del texto, sino sobre los procesos de aprendizaje y de construcción lingüística. Si dicha construcción del conocimiento resulta significativa, se podrá plasmar a posteriori en la actividad profesional.

El film como lugar de representación que conduce al alumno a reflexionar sobre la propia realización.

El trabajo de análisis es un trabajo creativo en alguna medida, puesto que cada alumno debe encontrar una clave de lectura personal del film. Es importante que los alumnos lo entiendan de ese modo, puesto que ello eliminaría las resistencias a la labor de análisis. En este recorte del objeto (con la consecuente elección de una hipótesis) es donde comienza la actividad reflexiva. Ello conduce al alumno a priorizar las tendencias estilísticas o narrativas que son objeto de su interés. De este modo, emergerá una propia visión del lenguaje cinematográfico, que se verá reflejada en la producción escrita en torno al objeto en cuestión.

Un texto filmico presenta un sistema de representación determinado que asigna un lugar a la mirada del espectador. Es ya sabido que tanto el cine de vanguardia y de neovanguardia, como el cine moderno o de autor obligan al espectador a abandonar la pasividad, obligándolo a ser partícipe activo en la producción de sentido. Dichos textos de nutren de la fisura, la discontinuidad o el desgarro como principios de construcción, impulsando a abandonar la inmersión contemplativa por un proceso reflexivo. Suelen ser más crípticos, pero también más atractivos de ser sujetos al análisis. Ante un intrincado sistema de representación, el analista es obligado a establecer una producción de sentido más compleja. Ello produce el consecuente incremento de la capacidad reflexiva. Con lo cual, se obtendrá un pensamiento más inquisidor y el estudiante necesariamente deberá revisar sus argumentaciones para lograr una interpretación coherente. Es posible que la construcción semántica resultante del análisis ceda el lugar a nuevas interconexiones relacionadas con la praxis filmica. ¿Por qué no pensar entonces en que el análisis de film ejerce una influencia en el estilo de los futuros realizadores profesionales?

En el terreno del análisis cinematográfico y su puesta en práctica en un contexto institucional aún queda mucho por hacer. El presente texto sólo ha intentado una vía de acceso a las múltiples posibilidades que ofrece el análisis como herramienta de formación, pretendiendo acortar la brecha existente tanto con respecto a las disciplinas teóricas y prácticas, como en lo referente a la formación teórica universitaria y la praxis profesional.

Referencias

¹ Casetti, Francesco, Di Chio, Federico (1994). Como analizar un film. Barcelona: Ediciones Paidós. El presente texto retoma varias de las cuestiones formuladas en dicho volumen.

² Se espera que se produzca un nuevo placer en una implicancia con el texto que ya no será emocional, sino que podría tener lugar en la intervención activa en el proceso de descomposición del objeto y la elaboración a posteriori de la propia reflexión.

³ Es Roland Barthes quien construye esta noción.

⁴ «El análisis, (...) saca a la luz, más allá de la estructura y de la dinámica del objeto, también el qué, el cómo y el por qué hemos comprendido. El análisis es, (...) una comprensión de segundo grado, una metacompreensión». Francesco Casetti, Federico Di Chio (1994). Como analizar un film. Barcelona: Ediciones Paidós, p. 23.

Sensación y concepto en la expectación del arte.

Rosa Judith Chalkho

Un juego dialéctico entre la sensación y el concepto

Una señora sale un tanto descontenta de la sala de exposiciones X. La obra que allí se expone prometía ser «audiovisual e interactiva» y, aparentemente la señora en cuestión, tenía la presunción de sentirse envuelta en una atmósfera de sensaciones perceptivas o corporales o metafísicas tal vez.

«Siento que la obra no me envuelve, no me transporta» fue uno de sus comentarios.

¿Por qué habría de hacerlo? ¿Es condición para la apreciación del arte sumergirse en una suerte de limbo sensorial? ¿Es quizás una particularidad esperada de las obras que trascienden el marco del cuadro para ocupar el espacio de la sala en una doble (sonoro – visual) y hasta a veces triple (también táctil) sensorialidad?

Lejos de interesarme en contestar esta pregunta por si o por no la anécdota lleva a pensar en las alternativas de la expectación del arte, en una dialéctica planteada entre la conmoción sensorial (pretendida por la señora desilusionada) y la interpretación conceptual donde el goce estético radica en la comprensión de los elementos constitutivos de la obra (estructurales, estilísticos, discursivos, etc.)

A priori, la postura de una apreciación estética desde la sensación, la emoción o el *laissez faire* en el abandono conciente y, la postura de una apreciación desde la intelección, el análisis o la conceptualización parecieran opuestas. Por otro lado pensar el arte en general, supone abarcar formatos tan disímiles como la literatura, la música, las artes visuales o diversas combinaciones de estas disciplinas que además conllevan estructuras y mecanismos de relación con el sujeto también muy diferentes. Para acotar el campo de la reflexión, en este artículo me referiré a las obras audiovisuales, a su combinatoria sonido - imagen y a su recepción viso – auditiva.

Intentaré a partir de aquí, entonces, despejar algunos factores que se vinculan a la expectación estética y que quizás puedan aproximarse a pensar un fenómeno tan complejo y prácticamente irreductible a reglas generales.

Desde la relación sujeto – obra

La expectación del arte no es una actividad «desde afuera» hacia la obra, ni tampoco una cuestión de finalidad de la obra misma, ni un ofrecimiento hacia el espectador solamente. Mirar – escuchar una obra se constituye en parte

de ella misma. La mirada, utilizo mirada como expresión genérica que denota práctica de expectación y que abarca los canales sensoriales afectados cualesquiera sean (vista, oído, tacto) completa la obra, la resignifica en el acto de mirar de la misma forma que el sujeto es mirado por ella.

Desde aquí podríamos inferir en que cada obra propone entonces una forma de pensarse a sí misma y de mirar al sujeto, de mirar y ser mirada. Hay obras, entonces que desde su ontología o desde el «punctum» por el que son reveladas proponen un intercambio de sensaciones y otras, se plantean mayormente desde conceptos intelectivos.

El arte actual, quizás por sobre el de otros períodos es rico en este tipo de variantes. Desde el espectro de lo sensorial podemos mencionar como ejemplo al op-art o a las instalaciones de luz y sonido, cuya impronta plantea una inmersión del sujeto en una atmósfera o estado sensitivo particular.

Desde lo conceptual podemos tomar como caso 3'44" de John Cage, (3'44" de silencio frente al piano) cuya idea entre otras, la no ejecución del sonido, delibera sobre la naturaleza del sonido y el silencio, sobre lo ausente. Esta obra y otras tantas que desnudan «la idea» como propia constitución pueden existir aún con prescindencia de su realización, en ocasiones la obra es la idea, el plano, las instrucciones o su justificación, y su representación material aparece como ejemplificación de sí misma.

Vale aclarar que la división en «obras de sensaciones» y «obras de conceptos» es una arbitrariedad válida solamente para desglosar este tema, ya que es casi obvio que el arte invita a un doble juego de percepción e intelección; es más, la mirada estética es tanto más rica cuando hay concepto en la sensación e intelección desencadenada por lo sensitivo.

Es entonces, que las obras pueden entenderse a partir de reflejarse en quien las mira – escucha, en sensaciones conceptuales o conceptos de lo sensitivo.

La cuestión del significado

Otro factor que aparece ligado a la expectación es el significado: ¿Qué quiere decir o expresar la obra? o ¿qué quiso transmitir su autor? son preguntas corrientes. A tal punto que muchas personas expresan desconcierto o negación frente a obras, sobre todo ante el arte contemporáneo, que «no entienden». Para empezar interesa tomar en cuenta que no se puede pensar en un significado sino en significados, no sólo porque estos son múltiples sino porque además esta multiplicidad se da en cada uno de los aspectos de las obras; hay multiplicidad en la combinatoria de elementos, en lo formal, en la materia y en el discurso, por citar algunos.

Las obras son polisémicas y las miradas sobre las obras también lo son. La significación en el arte alude a cuestiones diversas; por un lado a aquellos elementos lingüísticos presentes, los títulos, nombres y palabras, y por el otro a la diversidad de expresiones no verbales que implican grados de sentido puramente estéticos, traducibles con mayor o menor pertinencia a palabras. Estos últimos, a mi entender constituyen materia estética pura, significan algo dentro del universo de las obras y su puesta en palabras es sólo una aproximación.

El ejercicio de la interpretación estética, entonces, es válido en tanto se asuma como mediación a aquello innominado que es el arte por esencia. Estos significados puramente estéticos son los que se trasuntan del discurso, discurso como devenir de las articulaciones audiovisuales, y están formados

por signos estéticos: los sonidos y las imágenes y a su vez el discurso dentro de cada sonido e imagen, la estructura discursiva de la materia en sí.

Los significados del arte no son comunicacionales, o lo son en menor medida. No es un mensaje lo que dicen, y si esto así fuera para qué utilizar el camino del arte cuando el mensaje expresado en palabras resulta más claro y directo. La metáfora, la poética, no comunica, simplemente habla en su semia de significados dados a la mirada estética.

Lo narrativo

Algo que surge como ligado a la significación y por ende también a la interpretación y a la mirada es la cuestión de la narratividad. Un criterio taxonómico frente a las artes audiovisuales e independientemente del formato o soporte podría ser el de su estado respecto a lo narrativo. Por ejemplo, cuál es la relación de la obra con el relato: la constituye básicamente, es un elemento más entre otros, deconstruye el relato o simplemente lo ignora o lo niega.

Un caso particular es el del cine, que se orienta luego de sus orígenes hacia lo narrativo al mismo tiempo en que gana en masividad. ¿Se podría establecer un paralelismo entre el grado de narratividad de las obras y su llegada al gran público? No quizás tan así taxativamente pero sí se advierte una relación entre estas variables.

Hay cuestiones de la percepción que se articulan entre lo narrativo y lo no narrativo. Mientras se recibe el relato, por ejemplo cinematográfico, la conciencia perceptiva actúa «dentro» de ese relato, el tiempo y el espacio casi no son propios del sujeto, son dados por el devenir temporal de la historia. En formatos audiovisuales no narrativos ¿En qué se ocupa el pensamiento conciente el sujeto?, ¿un monólogo interno en diálogo con la obra? ¿quizás en momentos de concentración sobre estímulos de la obra, quizás en dispersiones sobre cualquier otra cosa?. Aquí podemos volver sobre las motivaciones del comienzo, posiblemente el sujeto decida frenar su pensamiento conciente y se abandone a la percepción de sensaciones o, tal vez decida activar una conciencia estética intelectual, pensar la obra y encontrar deleite en hallar sus asociaciones.

Dos casos: la música y el cine

La música ¿la más abstracta de las artes?

Histórica y culturalmente se ha considerado a la música como un arte esencialmente abstracto. En primer término creo que esta aseveración alude a aquella aparente intangibilidad del fenómeno sonoro y por consiguiente su sensación de inmaterial, aquello que no se «ve» brinda una asociación con la abstracción. En segundo término está la cuestión del devenir temporal, la inscripción de sonidos en el tiempo ofrece a la percepción la condición de impalpable del sonido; lo que estoy escuchando en el presente dejará de ser al instante siguiente para quedar solo pregnado en la memoria. Estas cualidades a nivel perceptivo darían cuenta a primera vista de los índices no materiales de la música.

En cuanto al significado, tomando la música sólo instrumental (o sin palabras cantadas) surge como evidente la imposibilidad de otorgar a los sonidos constitutivos de un discurso como unidades de significado, ni aún las frases musicales son significantes de otros sentidos. Esta ausencia de narratividad de la música, salvando excepciones es quizás la que le confirió su áurea de abstracción.

El cine como sistema semiótico

Las teorías de análisis e interpretación cinematográfica han constituido un gran desarrollo al aplicar los modelos de la lingüística al cine, entonces cada uno de los elementos constitutivos es susceptible de observarse como un signo portador de uno o más significados. ¿Porqué este tipo de análisis no ha funcionado con la música? creo que la diferencia está en la narratividad. Probablemente si el cine no contara historias, el modelo semiótico no se aplicaría, de hecho para aquel cine llamado «arte» el sistema no alcanza, son muchos más aquellos elementos que no adhieren a significados verbales, mayormente comparables casi en su grado de no significación con los sonidos.

¿Qué queda cuando despejamos al cine de la narratividad? signos que se refieren a lo cinematográfico, a una metáfora de su propio discurso, a la materia constitutiva de la semia en la que habla el cine. Signos que no se refieren a significados lingüísticos sino que autoreferencian su status estético. Lo narrativo presente en cualquier soporte audiovisual conduce la percepción, ocupa el devenir de la conciencia y, cuando está ausente, o cuando su presencia es menor deja abierto el interrogante de qué estado asumir frente a las obras: como el de abandono de la conciencia en pos de las sensaciones, o el de la búsqueda de lo conceptual o tal vez un estado perceptivo que bascula entre ambas.

Internet y la posibilidad de una mirada semiótica.

Elsa Daniela Chiappe

Este proyecto es realizado en el marco del Programa de Investigación de Posgrado del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, de la Facultad de Diseño y Comunicación Dentro de un contexto de investigación en el que se nos planteó abordar las temáticas del diseño y la comunicación como ejes centrales del proyecto, nos propusimos analizar el contrato de lectura que en Internet establecen determinados medios de comunicación relacionados con el E-Commerce, más precisamente, medios que se presentan como complementadores de este proceso. La elección no es azarosa y está vinculada con la extraña lógica que hoy caracteriza a Internet. Evidentemente muy distante de los objetivos que le dieron origen y que perfilaban a la red con posibilidades comunitarias a través de lo que hoy conocemos como interactividad, nos encontramos en la actualidad con un escenario que, muy lejos de conservar el formato de sus inicios, se presenta como un «medio» que crece a expensas de las posibilidades comerciales que se van afianzando a pasos agigantados. Es esta la razón que justifica nuestro interés y temática de investigación, que no pretende establecer un juicio de valor sobre el objeto de estudio, sino simplemente un acercamiento a una realidad que, nos guste o no, convive cotidianamente con nosotros.

En este contexto de análisis en donde nos propusimos la interacción de tres ejes temáticos (comunicación, diseño e Internet) nos hemos encontrado con dos problemáticas que han condicionado nuestro proyecto: Por un lado el problema del abordaje filosófico de los tres ejes enunciados y por el otro lado, la dificultad de analizar el contrato de lectura en el contexto de un «medio» tan ambiguo en cuanto a su lógica y definición.

En este sentido, consideramos que nos encontramos ante un importante desafío, no sólo por lo novedoso (aunque también parcial que podrá resultar un proyecto de esta naturaleza), sino también por las precauciones con las que nos vamos a tener que ir moviendo dentro de este terreno, para poder generar algo concreto a partir de un trabajo con ejes temáticos tan confusos.

Vayamos al primer punto. Evidentemente, en el intento de explicar ciertos fenómenos, estructuras o disciplinas, nos vemos en la necesidad previa de poder no sólo conocer, sino también y como punto fundamental, definir qué entendemos por cada una de estas unidades de análisis; es precisamente acá donde nos encontramos con el primer obstáculo. Deberíamos en primera instancia poder definir y conocer, aunque más no sea en forma básica los tres ejes temáticos que servirán de guía para abordar este trabajo. Lo que debemos preguntarnos es, ¿Podemos dar una definición acertada de cada uno de estos objetos macro de análisis? No nos animamos a decir que si.

En materia de diseño, no podemos aún hablar de el certeramente, sí podemos decir que suele asociárselo a diversas disciplinas con las que se encuentra en permanente interacción, entre ellas la comunicación, eje temático también de nuestro análisis y en relación a la cual podemos adentrarnos un poco y encontrar aunque más no sea algunas teorías al respecto. Sin embargo, la forma en que ambas disciplinas atraviesan transversalmente cualquier objeto de estudio, hace difícil delimitar la aproximación al mismo objeto.

Es común, cuando nos acercamos a estos dos campos, caer en determinaciones clásicas como «todo comunica» y «todo es producto del diseño», pero qué entendemos por comunicación y qué entendemos por diseño. Por el momento, sólo diremos que, por la expresión «todo comunica» podríamos entender que «todo genera sentido» y por «todo es producto del diseño», podríamos entender que «todo fue producido con la intención de generar sentido», es decir de comunicar algo. Es posible que en este juego de relaciones estemos pecando de simplicidad, pero nos servirá como aproximación para entender las razones que nos llevaron a la elección de la propuesta de análisis realizada, a saber semiótica.

Efectivamente, la semiótica nos servirá para abordar la problemática específica del diseño y la comunicación que, es conveniente aclarar, son evidentemente tomados acá como campos separados pero, muy estrechamente relacionados el uno con el otro y que serán encarados, siempre dentro del contexto de este proyecto bajo la misma mirada de análisis. La semiótica (y dentro de este gran campo), el análisis específico del contrato de lectura, nos permitirá acercarnos enfatizando en una propuesta enunciativa y abordando las unidades de análisis concretas en tanto discursos (entendiendo estos últimos como la configuración espacio-temporal del sentido).

Internet, se nos presenta también como un eje conflictivo. No haremos acá un detalle exhaustivo de las razones que nos dificultan la definición de Internet que, por otro lado cuenta con diferentes alcances en relación al abordaje que se haga de este objeto. En función de nuestro trabajo e interés, nos basta con decir que todavía no se ha podido definir si Internet es o no un medio de comunicación de masas. Incluso, dentro del ámbito académico, existen opiniones totalmente contrapuestas que postulan como obvio tanto la condición de medio de comunicación masivo, como la posición opuesta. Sin entrar en detalles y, como ya lo dijimos, sin querer hacer juicios de